

**Lucía Tello Díaz**

lucia.tello@unir.net

Profesora de Cine y Medios  
Audiovisuales. Facultad de  
Humanidades. Universidad  
Internacional de La Rioja.  
España.

Recibido

11 de febrero de 2014

Aprobado

12 de junio de 2014

© 2014

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2174-0895

doi: 10.15581/003.27.4.sp.113-129

www.communication-society.com

2014 – Vol. 27(4),

pp. 113-129

Cómo citar este artículo:

Tello Díaz, L. (2014).

Transtextualidad y metaficción en  
el falso documental: el discurso  
autorreferencial en *The Unmaking  
of*. *Communication & Society* 27(4),  
113-129.

## Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial en *The Unmaking of*

### Resumen

**El arte ha elaborado un discurso metalingüístico y autorreferencial desde el comienzo de la actividad humana. En el cine, títulos como *Sunset Boulevard* o *Cinema Paradiso* han mostrado el interés en la plasmación de la praxis cinematográfica a través del séptimo arte, siendo sin embargo menos frecuente la realización de un ejercicio de transtextualidad, autorreferencialidad y metaficción bajo un mismo título. Éste es el caso de *The Unmaking of*, galardonada cinta de Juan Manuel Chumilla Carbajosa que encierra un paso más en la metaficción, al tratarse de un ejercicio metalingüístico dentro de un falso documental, caso único en la cinematografía española que merece un estudio en profundidad.**

### Palabras clave

**metaficción, transtextualidad, intertextualidad, autorreferencialidad, *The Unmaking of*, falso documental, Chumilla Carbajosa**

### 1. Introducción. El metalenguaje y otros recursos reflexivos: transtextualidad, autorreferencialidad y metaficción

El mundo del arte ha sido proclive desde sus inicios al discurso metalingüístico. El empleo del lenguaje para hablar del propio lenguaje ha representado una constante a lo largo de los siglos. El cine, como vertiente artística fundamental, no queda al margen de esta propensión reflexiva, siendo incontables las películas con señas metalingüísticas. A este respecto, podemos afirmar que la historia nos ha entregado un gran número de trabajos metalingüísticos, trabajos sujetos a un ejercicio consistente en explicar con la misma materia de su tarea, la labor desempeñada. En base a esta premisa, debemos señalar que el metalenguaje es un tipo de reflexión autoconsciente que se iniciará en la prehistoria y que alcanzará la era contemporánea. Por ello, para encontrar precedentes de este fenómeno:

Podríamos remontarnos a fechas prehistóricas (aproximadamente entre diez mil y veinticinco mil años atrás). En las pinturas rupestres de la Cueva de las Manos, en la Patagonia argentina, o en las de la cueva Pech Merle francesa, encontramos ya evidencias del recurso utilizado por el ejecutante. Sus propias manos son las que conforman el resultado visual (Puig, 2006: 2).

El recurso reflexivo, extrapolado al marco cinematográfico, dará lugar a un sinfín de películas que empleen esta flexión lingüística para referirse al propio texto. La perspectiva metalingüística implicará, por tanto, una actitud reflexiva, al elaborar “una reflexión del lenguaje sobre sí mismo” (Castillo, 1998: 247).

De este modo, dentro de la reflexividad cinematográfica, existirán producciones que pongan en cuestionamiento su propia cualidad ontológica, su identidad, a los que denominaremos filmes “autorreferenciales”. Asimismo, existirán cintas que introduzcan elementos pertenecientes a textos cinematográficos antecedentes (entendiendo por texto cualquier manifestación con finalidad comunicativa), que definiremos como “transtextuales”; y, finalmente, existirán producciones enmarcadas en el relato de otras ficciones que, a la postre, derivan en un discurso superior al que conoceremos bajo la denominación de “metaficción”. Analicemos con detenimiento cada uno de estos conceptos.

### 1.1. *Las prácticas de reflexividad cinematográfica*

En el campo del arte, la reflexividad ha sido un fenómeno existente desde el comienzo de la propia actividad artística. Del latín *reflexio, reflexionis* (Lo Bello, 2013: 368), su raíz etimológica es de por sí elocuente respecto a su propia significación. En su sentido primigenio de volver a plegarse hacia dentro, hacia sí mismo, la reflexividad será definida por autores como Robert Stam como “la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje” (Stam et al., 1999: 228). En el caso concreto de la reflexividad cinematográfica, se nos mostrará la cualidad de determinados filmes de hacer hincapié en su propia naturaleza. A pesar de que el concepto fue adoptado de la filosofía y de la psicología, donde se entiende la reflexividad como “la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo” (Stam et al., 1999: 228)-, la evidencia de la idoneidad de su aplicación en el campo del arte favorecerá su pronta expansión, no solo en ámbitos como el teatral, especialmente el brechtiano, sino eminentemente el cinematográfico.

Es importante remarcar que la reflexividad artística (bien sea en el ámbito pictórico, literario, lingüístico e incluso musical), es una tendencia que, pese a su larga tradición –ya en el siglo XVI Michel de la Montaigne mencionaba “se escriben más libros acerca de otros libros que sobre cualquier otro tema” (Stam, 2001: 235)-, ha encontrado en los autores contemporáneos una vía de expresión recurrente. Esta preferencia postmoderna, en términos de Linda Hutcheon, pugna por reconstruir el propio pasado y brindar una versión actualizada de la producción pretérita, ofreciendo “un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes” (Hutcheon en Heinrich, 1991: 225 ss). Robert Stam, por su parte, incide en esta misma pulsión de revisar los presupuestos pasados y ejercer sobre ellos una pertinente reflexión:

La inclinación hacia la reflexividad debe ser vista como sintomática del autoescrutinio metodológico típico del pensamiento contemporáneo, su tendencia a examinar sus propios términos y procesos (Stam, 1999: 228).

Evidentemente, y en palabras de Hutcheon, el arte contemporáneo no posee “el monopolio del arte autoconsciente” (Hutcheon, 2000: 32), si bien lleva a cabo sus prácticas de manera “más explícita y por lo tanto articulada” (Hutcheon, 2000: 32). La reflexividad, a este respecto, se muestra como una tendencia natural de los autores actuales, que realizan un ejercicio de observación y análisis para sondear los procesos del arte pasado y así readaptarlo a las manifestaciones artísticas del presente. Si bien es cierto que existe una ingente cantidad de términos que aluden a prácticas reflexivas –como son la “ficción autoconsciente”, “el arte del agotamiento”, el “antiilusionismo”, el “*mise-en-abyme*”, la

“autodesignación del código”, la “autorreferencialidad” y la “metaficción” (Stam, 1999: 229)–, también lo es que para el objeto de esta investigación, incidiremos en el sentido reflexivo de los dos últimos, y su estrecha relación con la obra *The Unmaking of*.

Añadido a lo anterior, es necesario analizar un rasgo que alude igualmente al fenómeno reflexivo, éste es, el de transtextualidad. Si partimos de la asunción de que la reflexividad artística “se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales o su recepción” (Stam, 1999: 228), nos encontramos con que una de las vías fundamentales para que exista la reflexividad reside también en el establecimiento de relaciones transtextuales, unas relaciones sobre las que ahora focalizaremos nuestra atención.

### 1.2. *La transtextualidad como propensión artística*

En su obra *Palimpsestos* (1982), el narratólogo Gérard Genette proponía la transtextualidad como término definitorio para incidir en la “trascendencia textual del texto” (Genette, 1989: 9). Para Genette la transtextualidad era “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9-10). Esta importancia cardinal de la vinculación entre trabajos, ha llevado a algunos autores a afirmar que “si una obra tiene algún valor, es un valor relacional” (García Landa, 2013: 286). Para delinear los contornos de la transtextualidad, Genette propuso un modelo de cinco relaciones posibles entre textos, las cuales incluían la vinculación intertextual, ésta es la “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989: 9-10), o bien: “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). En su elenco también encontramos la relación paratextual, es decir, aquélla que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como paratexto: título, subtítulo, intertítulos” (Genette, 1989: 11), etc., así como la relación metatextual, a la cual definió como “la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo” (Genette, 1989: 12).

Otra vinculación transtextual será la denominada architextualidad, concretizada como “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual” (Genette, 1989: 12); y, finalmente, encontramos la hipertextualidad, definida como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 13). Por supuesto, el propio Genette menciona la frecuente adscripción de un texto a varias de las relaciones transtextuales, tal como puntea en la siguiente enunciación:

La architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por la vía de imitación [...] y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto [...] y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario; también el hipertexto tiene a menudo valor de comentario (Genette, 1989: 19).

A lo largo del presente artículo comprobaremos cómo en *The Unmaking of* están presentes los cinco tipos de relación transtextual, si bien adquirirá mayor preponderancia la intertextualidad. Definamos pues con mayor detenimiento este tipo de vinculación transtextual, para ahondar después en los términos de autorreferencialidad y metaficción.

### 1.3. *Nacimiento y adopción del término intertextualidad*

Como avanzábamos en líneas anteriores, la intertextualidad se concretaría en la presencia de un texto en otro, una definición que no se encuentra muy alejada de la propia etimología del vocablo, es decir, la vinculación que se establece “entre textos”, un vínculo que subraya el valor relacional de las obras y que:

Relaciona al texto singular con otros sistemas de representación y no simplemente con un “contexto” amorfo. Incluso si lo que pretendemos es discutir las relaciones de un texto con sus circunstancias históricas, nos vemos obligados a situar al texto dentro de su intertexto para relacionarlos a ambos con el resto de sistemas y series que constituyen su contexto (Stam, 2001: 237).

Concibiendo la intertextualidad como “propiedad ontológica del objeto” (Noemí, 2011: 120), de cualquier discurso o texto (artístico, literario, comunicacional en definitivas cuentas), debemos remontarnos a los años treinta del siglo XX para encontrar su incipiente definición en el trabajo del teórico ruso Mijaíl Batjín, quien muestra el interés en lo que él denominó “dialogismo” o “translingüística”, es decir, la presencia de unos textos dentro de otros:

Cuando no existe la “última” palabra propia, toda concepción artística, todo pensamiento, sentimiento y vivencia, han de refractarse por medio de la palabra ajena, del estilo y manera ajena con las cuales no puede fundirse directamente sin reservas, sin distancias, sin alteración (Batjín, 1988: 283).

El término de “translingüística” será desplazado por el de “intertextualidad” cuando Julia Kristeva, teórica serbio-francesa, acuñe en los años sesenta el nuevo concepto para referirse a la interrelación establecida entre textos. De este modo, la autora afirma que “todo texto es absorción y transformación de otro texto”, lo que da lugar, en sus propias palabras, “a la intertextualidad” (Kristeva, 1997: 3). Este término, profusamente empleado por los autores postestructuralistas y por teóricos de la semiótica de la comunicación de masas como Umberto Eco o Lamberto Pignotti, será desarrollado por Roland Barthes, quien dará entidad de “caja de resonancia” a la intertextualidad mostrada en cualquier texto. Como el mismo autor asevera, todo texto será “el entretexto de otro texto” (Barthes, 1994: 78), una conceptualización semiótica que entronca con el concepto de marcos intextuales, propuesto por Umberto Eco:

Los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación, rellenan los vacíos y fisuras en el texto, guían las inferencias del lector sobre la historia y los personajes al proporcionar indicaciones intertextuales (Stam, 1999: 233).

La inserción textual que cada autor lleva a cabo con respecto a las producciones anteriores, especialmente a través de la cita, el plagio y la alusión (Stam, 1992: 211), será lo que se entienda por intertextualidad, un término que, al igual que la autorreferencialidad, quedará patente en la producción de Chumilla Carbajosa que nos ocupa.

#### 1.4. Autorreferencialidad como evidencia artística

Ya hemos indicado que la reflexividad remite de manera ineluctable al concepto de autorreferencialidad, un término que hace referencia a la reflexión que un texto ejerce sobre sí mismo: “la autorreferencialidad designa cualquier entidad o texto que se refiere o señala hacia sí mismo” (Stam, 1999: 229). Por supuesto, reflexionar sobre la propia naturaleza pone de manifiesto el planteamiento de la identidad, un hecho que se hace ostensible en todo ejercicio autorreferencial:

La cuestión de la “*reflexividad*” nos remite necesariamente al concepto de “*autorreferencia*”. Tal concepto no entraña una noción exclusivamente lógica, ni simplemente un sentido metafórico, sino que se manifiesta como síntoma de una *crisis* fundamental: el cuestionamiento de los principios racionales de “*identidad*” (Álvarez Falcón, 2010: 32).

En este sentido, “la autorreferencia se muestra como la referencia de una parte en el conjunto del todo” (Álvarez Falcón, 2010: 32), lo que marcará la necesidad de una identidad previa que más tarde pueda ser replicada o, *sensu stricto*, representada:

Los momentos autorreferenciales funcionan mejor al indicar cómo los textos reformulan las convenciones [...] para crear formas innovadoras [...] introduciendo el componente metaficcional inherente a la autorreferencialidad (Malcah, 2010: 256).

El discurso autorreferencial ha sido, por tanto, inherente a todas las expresiones artísticas, incluida la cinematográfica. Respecto a ésta última, la narrativa autorreferencial ha favorecido que los distintos géneros y estilos narrativos cambien, se superpongan y evolucionen creando significados novedosos (Tyner, 2008: 82). Y es que el séptimo arte, como manifestación artística de primera magnitud, se ha mostrado autorreferente desde sus primeros trabajos, reflexionando acerca de los propios mecanismos de la industria ya en los albores de su concepción. No en vano: “el cine desde su nacimiento ha sido autorreferencial, ejemplos como *The big Swallow* (Williamson, 1899), *How it feels to be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900) o la sugerente *El moderno Sherlock Holmes* (Buster Keaton, 1924), todavía en el período mudo, así lo corroboran (Navarrete, 2013: *web*). Por supuesto, la reflexividad autorreferencial abarcará muy diversos ámbitos dentro del discurso cinematográfico, tal como lo veremos en su aplicación práctica al caso de *The Unmaking of*.

### 1.5. La metaficción como reflexividad artística

Según hemos comprobado, la reflexividad artística se muestra polivalente, existiendo una gran cantidad de términos que aluden a prácticas reflexivas, como la autorreferencialidad anteriormente expuesta, o la metaficción. El concepto de metaficción, siguiendo las directrices indicadas por Patricia Waugh, haría referencia a aquellas obras que “encarnan dimensiones de autoreflexividad e incertidumbre formal” (Waugh, 1996: 2). Acerca de su génesis y su propia significación, la autora añade:

El término “metaficción” en sí mismo parece haberse originado en un ensayo del crítico y novelista autoconsciente William H. Gass. Sin embargo, términos como “metapolítica”, “metaretórico” o “metateatro” son un recordatorio de lo que ha sido, desde los años sesenta, un interés cultural más general en torno al problema de cómo los seres humanos reflexionan, construyen y median su experiencia del mundo. La metaficción busca tales cuestiones a través de su autoexploración formal, haciendo uso de la metáfora tradicional del mundo como un libro, pero frecuentemente reescribiéndola en términos de teoría filosófica, lingüística o literaria contemporáneas (Waugh, 1996: 2-3).

El interés autoconsciente será inherente a la condición humana, una práctica que pugna por descubrir los procesos que subyacen a nuestra propia posición creadora y, al mismo tiempo, que intenta desentrañar las relaciones que vinculan el mundo real con el de ficción:

La metaficción es un término dado a la escritura de ficción que autoconsciente y sistemáticamente pone atención a su estatus como artefacto para plantear cuestiones acerca de la relación entre la ficción y la realidad. Ofreciendo una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también exploran la posible ficcionalidad del mundo ajeno al texto literario de ficción (Waugh, 1996: 2).

Evidentemente, ficción y realidad; historia y creación ficcional, no poseen la misma identidad sino, por el contrario, responden a naturalezas distintas y aun contrapuestas. En este sentido:

La Historia y la ficción son, sin embargo, completamente diferentes en su composición conceptual. La Historia se basa en la validación de la evidencia histórica, la cual interactúa con la presentación argumentativa y las tesis explicativas. Por otro lado, la ficción concentra la experiencia individual humana incluso cuando esa experiencia es vista desde un punto de vista estratégico general y filosófico, y constituye un análisis del predicamento humano (Fludernik en Engler, 1994: 83).

Extrapolando la práctica metaficcional al ámbito cinematográfico, nos encontramos con el término de “metacine”, concepto que alude precisamente al interés autoconsciente del cine con respecto a sí mismo, y que se concreta en el enunciado de “cine dentro del cine”. De este modo, las películas consignadas a mostrar la propia praxis cinematográfica “permiten establecer una nueva forma de hacer cine en la que éste es su propio protagonista” (Prieto, 2008: 65).

Este discurso ha adolecido, en la mayoría de los casos, de un matiz negativo, llevando a cabo una elocuente autocrítica con respecto a la propia profesión: “el cine, ya en la mitad del siglo XX, hacía un ejercicio de autocrítica para considerarse un arte ‘echado a perder’” (Marfil, 2011: 13). Títulos representativos como *Parodia de Carmen* (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, 1916), de Charles Chaplin, la española *El sexto sentido* (1929, Nemesio Sobrevilla), o las paradigmáticas *Fellini 8 y 1/2* (1963, Federico Fellini), *La Nuit Américaine* (1973, François Truffaut) y *Cinema Paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore), han dado paso en las últimas décadas, a nuevos realizadores que han decidido realizar una relectura del concepto de metaficción, una tendencia que comprende cineastas tan dispares como Olivier Parker (*Fundido a negro*, 2006), Icíar Bollaín (*También la lluvia*, 2010) o Philippe Garrel (*Un été brûlant*, 2011). Dada la profusión de títulos y lo inaprehensible de su temática, intentaremos elaborar categorías bajo las que englobar toda la creación de metaficción. De este modo, y realizando una escrupulosa síntesis de sus infinitas posibilidades, el cine dentro del cine podrá acometerse, de manera resumida, de cuatro maneras diferenciadas.

En primer término, entendiendo el cine como “mostración”, lo que significa revelar la puesta en escena del entorno cinematográfico. En segundo lugar, empleando el cine para hacer alusión u homenajear a títulos previos, lo que comúnmente se entiende como “citación”. En tercer y cuarto lugar, el metacine puede acometerse ora reflexionando acerca de la propia naturaleza del medio cinematográfico, lo que se conoce como “discurso reflexivo”, ora empleando el cine como “contexto” situacional de la narración (Navarrete, 2012: 2-3). Tal como veremos en los sucesivos epígrafes, *The Unmaking of* contiene las cuatro formas de metaficción. Como nos relata su propio cineasta:

Cuando decidí tratar este tema en *The Unmaking of* (o *Cómo no se hizo*) fui consciente de que se me presentaba una ocasión única y casi irrepetible: hacer una película sobre el intento de retomar un rodaje inacabado doce años atrás, teniendo imágenes de los actores con ese intervalo de tiempo. Se trata de un documental con testimonios reales que se entremezclan con otros apócrifos en un intrincado juego de verdades y mentiras que terminan siendo la misma cosa (Chumilla, 2014)<sup>1</sup>.

Este juego de realidad y ficción, con su consecuente distorsión de las fronteras del tiempo cinematográfico, ha sido asemejado al anhelo de los autores surrealistas de entrelazar sueño y realidad, pretérito y porvenir; en cierto sentido, este tipo de cine “concretiza el sueño de Breton: la fragmentación del tiempo, debido a su capacidad de

<sup>1</sup> CHUMILLA, Juan Manuel, 2014. Se trata de información inédita aportada por el cineasta Juan Manuel Chumilla Carbajosa a lo largo de una entrevista sostenida con la autora, elaborada *ad hoc* para la consecución del presente artículo.

mostrar a la vez pasado, presente y futuro” (Tavares, 2010: 47). *The Unmaking of* será pues, una representación conciliadora de ficción y realidad, pero no del modo en que se opera en la generalidad de las ficciones, al “desvelar los mecanismos que configuran tal ilusión, negando esa idea de transparencia y verismo que tradicionalmente se ha otorgado a las ficciones, en especial a las audiovisuales” (García Martínez, 2009: 655), sino de modo contrario, embebiendo la realidad de ficción y haciendo desaparecer los códigos que orientan al espectador dentro de la narración fílmica. De esta manera, el filme crea una confusión entre realidad y ficción que, en ocasiones, hace “imposible la distinción” (Vilaró i Moncasí, 2011: 28).

## 2. La creación de la realidad de ficción: los contornos del falso documental

Del mismo modo que están apareciendo nuevas dimensiones expresivas en la comunicación, el cine está viendo alterada su sintaxis clásica para adquirir una nueva complejidad narrativa punteada “por la tendencia a la convergencia e integración global” (Cebrián, 1999: 33). Este es el caso del falso documental (*fake* o *mockumentary*), un tipo de ficción que emplea “las técnicas del documental, sus códigos y convenciones para aparentar ser éste” (Roscoe en Juhasz y Lerner, 2001: 2).

Este género híbrido solo alcanza su objetivo cuando cuenta con la complicidad del espectador, quien no debe percatarse de esta “falsificación” hasta el final de la cinta. En cierto sentido, la existencia del falso documental pone en solfa las hibridaciones de género y aquellas forma surgidas en el seno de la cinematografía, un hecho que evidencia, tal como señala el sociólogo Gilles Lipovetsky, que “hoy más que nunca hay que poner sobre la mesa el problema [...] de la inconcreta identidad del cine” (Lipovetsky, Serroy, 2009: 12). Si bien es cierto que en la actualidad el concepto cinematográfico requiere una revisión ontológica, también lo es que el del falso documental necesita de una reformulación integral, para entender el juego narrativo que éste supone. A este respecto:

Desde finales de la década de 1980 el panorama internacional del documental se halla en la que podríamos contemplar como su tercera gran era de (re)definición y renovación a partir de la experimentación formal y el mestizaje con otras formas audiovisuales y cinematográficas y del diálogo con su propia historia (Barroso en Ortega, 2005: 11).

Esta redefinición del cine documental implica entregar a estas producciones una entidad propia, al no tratarse únicamente de cintas en las que se realiza la mera inferencia de elementos ficcionales, sino la constitución de un todo con unicidad discursiva, una ficción elaborada formalmente como documental y con la intención de provocar y estimular al espectador:

Si el *fake* está de moda –es quizá la forma más popular de hibridación del cine de no ficción actual–, ello se debe en gran parte a su valor lúdico (los cineastas se divierten falsificando materiales) y a su indudable potencial para la sátira (el espectador reconoce y agradece el pastiche del referente imitado)(Weinrichter en Ortega, 2005: 99).

Estas producciones, denominadas por John Corner como “post-documentales”, dejan en evidencia la combinación de géneros y la dificultad semántica que engloba el concepto de “documental” tomado como un todo. Pese a la complejidad que implica contener bajo una misma designación una gran variedad de producciones, es palmario que los *fakes* han sufrido diversas transiciones a lo largo de su devenir. Si Woody Allen ya empleó los resortes del estilo documental en la película de ficción *Take the Money and run* (1969), y Orson Welles hizo de él un paradigma en *F for Fake* (1972), en los años ochenta el realizador neoyorkino volvería a presentar una película, ya con plena entidad de falso documental, titulada *Zelig*

(1983, Woody Allen), presentando un documento cinematográfico cuya originalidad radicaba en su capacidad de imitar e incluso parodiar a las películas que homenajeaba. En este sentido: “por paradójico que pueda resultar, la originalidad de *Zelig* viene dada por lo audaz de sus imitaciones, citas y absorciones de otros textos” (Stam, 2001: 241). Ya en la década de los noventa, la proliferación de falsos documentales que aborden la actividad cinematográfica se hará patente, surgiendo *fakes* que exploren “la teoría de la ficción a través de la práctica de la escritura de ficción” (Waugh, 1996: 2). Los años noventa constituirán, por lo tanto, una década en la que el metacine dentro del falso documental adquiera carta de naturaleza:

A partir de los noventa, los falsos documentales comenzaron a asociarse a la metaficción para desvelar –en diferentes grados– los mecanismos de creación de los propios textos audiovisuales (o del propio cine) en películas como *Ocurrió cerca de su casa/C'est arrivé près de chez vous* (Belvaux, Bonzel y Poelvoorde, 1992), *Guns on the Clackamas: A Documentary* (Plympton, 1995), *La verdadera historia del cine/Forgotten Silver* (Jackson y Botes, 1995) y *Die Gebrüder Skladanowsky* (Wenders, 1996) (García Martínez, 2007: 304).

Fueron Peter Jackson y Costa Botes quienes en 1995, realizaron el paradigma de la metaficción en el falso documental con *Forgotten Silver*, un claro antecedente de *The Unmaking of* que propuso una nueva lectura de la Historia del Cine, la cual habría comenzado, documentalmente avalada por novedosos descubrimientos, en el continente oceánico. La relevancia de la obra de Jackson y Botes radica en dos elementos fundamentales. El primero de ellos, el hacer honor al auténtico concepto de falso documental, entendiendo como tal la ficción cuya “argucia en ocasiones pueda confundir al más avezado espectador (Barroso, 2005: 175). En segundo término, por haber realizado un acercamiento impecable al arquetipo del cine dentro del cine.

También la industria cinematográfica española ha mostrado claros precedentes en el campo del falso documental, si bien es *La seducción del caos* (1991, Basilio Martín Patino), el mejor ejercicio de metaficción en este campo, una hibridación por lo demás propia de un realizador innovador como Martín Patino, quien en años subsiguientes ha encontrado en José Luis Guerín un continuador generacional, primordialmente con sus trabajos *Tren en sombras* (1997) y *En construcción* (2001), donde Guerín realiza una “exploración de las fronteras entre la ficción y la realidad [así como una] indagación del papel que el cine desempeña en ese terreno movedizo” (Cuevas, 2001: 14). Entre los últimos falsos documentales de renombre, encontramos los acreditados: “*Aro Tolbukhin, en la mente del asesino* (Villaronga, Zimmerman y Racine, 2002) [y] *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2003)” (García Martínez, 2007: 306).

Más recientemente destaca *The Unmaking of* (2010), un *fake* de Juan Manuel Chumilla Carbajosa que asimismo emplea el metacine como fórmula narrativa. Con elementos de ficción conjugados con fragmentos de la vida real, y entre referencias a Preston Sturges, Samuel Fuller, Pier Paolo Pasolini, Orson Welles y Fellini, se da inicio a un falso documental de explícita naturaleza metalingüística, mostrando cómo hubiera sido el rodaje de la *opera prima* del cineasta, *El infierno prometido*, si no hubiera sido como realmente fue. Como se expone al comienzo de la cinta:

Cocteau escribió “el cine es la muerte en marcha”. ¿Y si hacer una película es desafiar a la muerte? ¿Podríamos ir a los infiernos en busca de una película perdida y rescatarla? Esta película, *El infierno prometido*, fue rodada pero inacabada por un joven director, Álex Fortuna, que desapareció. Sentimos curiosidad por buscar esa obra inacabada. Mi colega Patricia Hart se llevó un cámara para rodar el proceso. Hacemos una película sobre cómo buscar otra. Un filme de búsqueda. Y se llama *The Unmaking of*.



Por tanto, en *The Unmaking of* nos encontramos con un título complejo, consistente en descubrir “cómo no se hizo” una película, un juego de palabras que alude al recurrente “*making of*” de cualquier producción. Con punto de partida situado en la época actual, la cinta se inicia con el productor norteamericano L.M. Kit Carson, quien se muestra interesado por un guion perdido de un filme presuntamente inacabado, *El infierno prometido*. Seducido por la idea de reelaborar el material y darle forma final, el productor solicitará a una profesora de la Universidad de Columbia (Patricia Hart), que viaje a todos los países donde el largometraje fue rodado, y así cuente con el testimonio de sus verdaderos protagonistas. En los estudios de Cinecittà descubrirá cuarenta y siete minutos de cinta, un metraje que más tarde se unirá a las escenas rodadas en la actualidad para completar la película. Como explica la propia Hart en la cinta:

Kit tenía la idea de que el material que rodáramos podría ser un *making of* si consiguiéramos acabar el proyecto. Incluso pensó que podríamos usar ese *making of* para obtener financiación para el proyecto.

Pese a todo, recobrar el material excederá en complejidad las expectativas de la investigadora. A lo largo de España, Estados Unidos, México e Italia, intervendrán los diferentes intérpretes de la película (Ginés García-Millán, Rafael Álvarez “El Brujo” o Franco Citti, protagonista de *Acatonne* de Pasolini), junto con productores, montadores y técnicos, que mostrarán documentos rodados doce años atrás, e irán explicando las peculiaridades de Álex Fortuna, un realizador reservado que un día decidió huir sin concluir el rodaje de *El infierno prometido*. Por supuesto, la espiral concluye cuando frente a la cámara surja el propio cineasta, quien parece dispuesto a finalizar la cinta. Será en ese momento, el lapso que dura la mirada del autor, cuando se haga patente el “discurso metafictivo”, en términos de David Lodge, en un pasaje que “reconoce el carácter artificial de las convenciones realistas que, no obstante, [se] aplican en el resto del texto” (Lodge, 1998: 304).

### 3. Realidad y ficción en el cine de Juan Manuel Chumilla Carbajosa

Desde el comienzo de su carrera, Juan Manuel Chumilla Carbajosa ha mostrado su interés por el mestizaje fílmico. Realizador cartagenero nacido en 1961, se inició en el cine de la mano del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, titulándose en 1985 en la rama de Dirección de cine y televisión. Su obra dio comienzo con los cortometrajes *Berenice* (1985) y *L'uomo della folla* (*El hombre de la multitud*, 1985), inspirados en sendos relatos de Edgar Allan Poe; será en 1986 cuando se alce con el premio Primo Volo del Festival de Agrigento por *Berenice*, dando comienzo a una carrera sostenida que en la que se ha granjeado el respeto de la profesión. Autor de un cine definible como “*art cinema*” (O’Pray, 2003: 69), aunque no exclusivamente, la obra de Chumilla alcanzará para la crítica una dimensión cismática (Chumilla y Tello, 2013: 16). Junto a Julio Médem y Gracia Querejeta, formará parte de la nueva cantera de cineastas que participará en el proyecto *7 huellas*, producido por Elías Querejeta. Con el productor también llevará a cabo *El número marcado* (1987), nominado al Goya en 1990.

Su primer largometraje llegaría en 1993, cuando se embarque en el rodaje de *El infierno prometido*, una relectura del mito de Orfeo que participó en diversos festivales internacionales, acreditada por el Ministerio de Cultura para su exhibición en salas. Tres años más tarde, en 1996, *El Infierno Prometido* fue programada en los Cine Renoir con motivo de su X Aniversario, donde se le calificó como una de las diez mejores películas no estrenadas comercialmente de la historia del cine español. No obstante, su autor siempre la consideró inacabada, no porque no fuera exhibida, sino por no haber podido implementar en su día todos los aspectos técnicos necesarios por falta de financiación.

Definido por Carmen Maura como un director que “quiere las cosas muy concretas y muy exactas” (Maura in Castilla, 1995: *web*), ya en el nuevo siglo empleará el material de *El infierno prometido*, como eje vertebrador de su falso documental *The Unmaking of* (*Cómo no se hizo*), estrenado en 2010, y con el que se alzaría con el Premio Especial del Jurado “Punto de Encuentro” en la 55 edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Cosechador de numerosos éxitos por *Amores que matan* (1995), protagonizado por Carmen Maura y Juanjo Puigcorbé, no será hasta 1999 cuando Chumilla Carbajosa haga debutar a Paz Vega y Eduard Fernández en *Zapping*, filme que destaca por la experimentación de géneros, lo que deriva en un juego caleidoscópico con las capacidades gramaticales del formato audiovisual. Su siguiente filme, *Desnudos desnudos* (2003), se llegará a tildar como “una película espléndida por su complejidad y su arriesgada e innovadora apuesta por un lenguaje cinematográfico propio” (Gisbert, 2003: *web*), un concepto que también entronca con el interés de Chumilla por mostrar un cine novedoso sin prescindir, eso sí, de las influencias de otros textos y autores cinematográficos. En palabras del propio realizador: “no es un referente consciente sino, como decía Bertolucci, una manera de robar a la tradición del cine que hemos visto” (Gisbert, 2003: *web*). Sus posteriores cintas, *El agua de la vida* (2006) y *Buscarse la vida* (2008), reincidirán en su tendencia hacia la mixtura, siendo un claro referente en materia de mestizaje entre ficción y realidad, una preferencia que encontrará su máxima expresión en *The Unmaking of*.

#### **4. El rodaje que pudo ser y no fue: reformulación de *El infierno prometido* en *The Unmaking of***

Para acometer un proyecto como *The Unmaking of*, Juan Manuel Chumilla Carbajosa hubo de replantearse su primer filme, *El infierno prometido*, película que efectivamente fue rodada una década antes. Ya hemos mencionado que en su *opera prima*, Chumilla Carbajosa había adaptado el mito de Orfeo a la España mediterránea contemporánea, siendo Eurídice una joven llamada Fuensanta (Cristina Marcos), y Orfeo un herrero interpretado por Ginés García-Millán. En aquella ocasión, los distintos personajes de la historia se instalaban en la modernidad aun siendo readaptaciones del mito y de sus distintos episodios. Tal como hemos apuntado anteriormente, a pesar de ser un filme rodado y concluido, el cineasta siempre ha considerado *El infierno prometido* como una cinta inacabada, una película cuyo resultado no se acomodaba plenamente al ideado en el guion. *The Unmaking of*, por el contrario, es un título rodado en 2010, en el que nos encontramos con un proceso de reescritura profunda de la primera cinta. Basándose en el material rodado y en el testimonio de todo el equipo de la primera producción, observamos una película en la que todo parece orquestado para dar verosimilitud a una nueva historia:

La idea surgió en un encuentro que tuve con el productor y guionista estadounidense Kit Carson en un laboratorio de escritura de guiones de Sundance. Le conté mi deseo de recuperar mi primer largometraje [...], y reunir al equipo técnico y artístico de entonces para completarlo. Para mi sorpresa, aceptó el reto. Pero para perfilar el proyecto y darle una mayor consistencia decidimos cambiar un poco el argumento: un productor de cine independiente de Estados Unidos se interesa por una película inacabada de un joven cineasta español y organiza una expedición a los lugares del rodaje, en búsqueda del material rodado y de los actores que intervinieron en ella (Vanaclocha, 2011: *web*).

Cabe destacar que la inclinación por la recuperación de material del pasado no es únicamente propia de Chumilla Carbajosa, sino que responde a una propensión característica de su generación, compartida a su vez con gran parte de los cineastas contemporáneos. Como señala la autora Vera Dika:

En los últimos trabajos del postmodernismo, los antiguos géneros parecen regresar en una forma reconstruida. Esta estrategia no *desmitifica* al original. Al contrario, esta tendencia hace uso de formas originales para realizar oposiciones críticas y reemplazos. Desde este modelo dinámico, por lo tanto, podemos empezar a distinguir formas de resistencia dentro de una tendencia nostálgica. El estatus renovado de la imagen es el componente principal de esta práctica (Dika, 2003: 18).

A través de las sucesivas pesquisas acometidas por la investigadora, en escenarios tan dispares como Nueva York, Cartagena, Fiumicino, los estudios de Cinecittà en Roma, Vermont, Cuetzalan o Xilitla, descubrimos los supuestos entresijos de *El infierno prometido*:

Había que reinventar el pasado a través de testimonios verdaderos y falsos, fundir la realidad y la ficción hasta límites insospechados en un singular ejercicio narrativo que es sobre todo un homenaje al cine, a la memoria, al tiempo y a la capacidad de soñar y de hacer realidad cualquier sueño (Notimex, 2011: *web*).

Esta mixtura de géneros e identificaciones, de transtextualidad, autorreferencialidad y metaficción en *The Unmaking of*, da como resultado una obra con clara entidad propia, una película en la que se evidencia que "la ficción del arte se convierte en tema del arte" (Bousoño y Carnero, 1983: 26).

#### 4.1. La transtextualidad en *The Unmaking of* y su vinculación con *El infierno prometido*

En epígrafes previos hemos indicado el tipo de vínculos que se establecen entre textos enunciado por Gérard Genette, uniones que el narratólogo francés acertó en llamar relaciones transtextuales (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad). El propio Genette mencionaba lo frecuente de que existan textos que posean varias e incluso todas las categorías de relación transtextual. Éste será el caso de *The Unmaking of*. Empleando la adaptación que Robert Stam realizó del modelo de Genette, para su aplicación en la teoría cinematográfica, encontramos que *The Unmaking of* posee un alto grado de intertextualidad, entendiendo ésta como "copresencia efectiva de dos textos" (Stam, 2001: 241), a través de la cita, la alusión y el plagio (*cf.* Stam, 2005: 211).

Partiendo del enunciado de *El infierno prometido*, vemos que *The Unmaking of* realiza un ejercicio constante de cita y de alusión a la *opera prima* de Chumilla. En primer lugar, se recurre a la cita porque "la inserción de clips" (Stam, 2001: 241) de la primera película en la última fundamenta el basamento argumental de *The Unmaking of*; y, en segundo término, porque la alusión, entendida como "evocación verbal o visual" (Stam, 2001: 241) de *El infierno prometido* "para hacer un comentario sobre el mundo ficticio de la película" (Stam, 2001: 241) es otro de los recursos cardinales de *The Unmaking of*, así como una referencia a la vanguardia a través de la constante intertextualidad (Bloom, 2011: 121).

No podemos desdeñar igualmente, la recurrencia del plagio como tercera forma de intertextualidad. Resulta curioso que la asunción de una obra ajena como propia (como podría definirse a vuelapluma el plagio), también esté presente en *The Unmaking of*, si bien no del modo en que cabría esperar. Recordemos que en el falso documental se afirma que *El infierno prometido* es un largometraje rodado por Álex Fortuna, una figura que emerge al final de la cinta y que solo entonces, cuando descubrimos que es el propio Chumilla Carbajosa, entendemos que se trata de un *alter ego*. De este modo, el cineasta crea un personaje que le plagia su *opera prima* para hacerla pasar por suya. A pesar de llevarse a cabo con la evidente aquiescencia del realizador, y de su naturaleza inusual, no podemos negar la naturaleza de plagio presente en *The Unmaking of*.

El segundo vínculo transtextual, éste es, la paratextualidad, tiene que ver con todos aquellos “mensajes y comentarios accesorios que rodean al texto” (Stam, 2001: 242). Entre ellos podemos encontrar los comentarios, las notas de prensa, los pósters, la recepción, los problemas que haya podido encontrar con la censura u otras instancias, etc. En este aspecto, *The Unmaking of* incluye en su metraje contenido explícito acerca de su recepción, de su rodaje, cómo algunas escenas fueron eliminadas, los aprietos que empezaron a emerger en el equipo, e incluso cómo surgió la propuesta del director al productor L.M. Kit Carson. Asimismo, la presencia de bocetos, dibujos, esculturas, elementos constituyentes del filme, configuran un argumento en el que los rasgos paratextuales que rodean a la cinta, resultan abundantes y significativos. Dentro de esta categoría, también se puede incluir la diferenciación realizada con respecto a la primera versión del filme y su confrontación con la versión final, un aspecto que remarca Genette y que figura en *The Unmaking of* a través de “borradores, esquemas y proyectos previos de la obra”, los cuales “pueden también funcionar como un paratexto” (Genette, 1988: 12).

La tercera forma de transtextualidad, la relación metatextual, supone la evocación constante del texto primigenio, en este caso *El infierno prometido*, el cual “se evoca constantemente sin mencionarlo explícitamente” (cf. Stam, 2001: 242-243). Si bien es cierto que la primera parte de la película las referencias a este título sirven como mera notación, conforme la trama se va desarrollando, la necesidad de mencionar de manera explícita el primer filme se diluye aún más, siendo innecesaria su referencia para llevar a cabo una evocación constante. Si como paradigma de esta relación textual encontramos, según Genette, “la relación crítica” (Genette, 1988: 12), en *The Unmaking of* es indudable la presencia de personajes que llevan a cabo una relación crítica con respecto al primer filme, realizando constantes comentarios en referencia a la primera obra tanto “de forma explícita” (Stam, 2001: 242) como “de manera tácita” (Stam, 2001: 242).

Respecto a la cuarta forma de transtextualidad, es decir, la relación architextual, es uno de los aspectos más notables en el caso de la película que nos ocupa, por tratarse de una categoría taxonómica. Si aplicada al cine se entiende por architextualidad “la disposición o la renuncia de un texto a caracterizarse directa o indirectamente en su título como [...] película” (Stam, 2001: 243), el juego transtextual en este caso adquiere todo su valor.

El título de *The Unmaking of*, responde a la tergiversación del genérico *making of* propio de muchas producciones audiovisuales, es decir, un documental, por lo general medimetro, que expone el modo en que se confeccionó una película. En este caso concreto, el autor incide en el género de la película, al definirla según la negación de su propia naturaleza, es decir, “cómo no se rodó” una película, un juego de autorreflexión acerca de su condición de falso documental. Si como menciona Genette, “el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (Genette, 1997: 4), en el caso de *The Unmaking of* se realiza un ejercicio de clarificación genérica, al declararse, desde el inicio, su naturaleza de falso documental.

Por último, el término hipertextualidad aludiría a la relación que se establece entre dos textos dados, uno previo llamado “hipotexto”, y uno actual denominado “hipertexto”, el cual “transforma, modifica, elabora o amplía” (Stam, 2001: 243) al primero de ellos. La referencia al caso de *El infierno prometido* y *The Unmaking of* no podría ser, en este caso, más evidente, no solo porque éste último seleccione, amplifique, concretice y actualice (Stam, 2001: 243), al primer título, sino porque tal como indica Genette, *El infierno prometido* “se injerta” de manera fehaciente en *The Unmaking of*.

#### 4.2. *The Unmaking of* y la presencia de autorreferencialidad

En su aspiración innovadora tanto a nivel formal como narrativo, Bertolt Brecht llegó a proponer para el arte teatral una profunda reflexividad, un concepto que incluía que el arte

hiciera públicos “los principios de su propia construcción, para evitar la ‘estafa’ de sugerir que los hechos ficticios no eran ‘creados’, sino que simplemente ‘sucedian’” (Stam, 2001: 228). Este mismo afán revelador lo encontramos en *The Unmaking of*, filme en el que se lleva a cabo un ostensible trabajo de reflexividad artística. Esta reflexividad, a su vez entroncada con el fenómeno de autorreferencialidad, no solo favorece la meditación acerca del filme en sí mismo, sino acerca de su propia ontología. La identidad de *El infierno prometido* es replicada y presentada nuevamente bajo un formato diferente, reflexionando acerca de cómo fue elaborada, y cómo serían su naturaleza e identidad, de haberse llevado a cabo tal como citan en *The Unmaking of*. De acuerdo con los parámetros establecidos por Malcah Effron, a través de esta segunda película se reformulan las convenciones establecidas en la primera cinta (*El infierno prometido*), de la que resulta una cinta novedosa (*The Unmaking of*), en la que se introduce “el componente metafictional inherente a la autorreferencialidad (Malcah, 2010: 256).

También es cierto que este nuevo texto derivado del anterior, no solo se ha superpuesto al texto previo, sino que lo ha cambiado y lo ha hecho evolucionar. A través de esta nueva significación, *El infierno prometido* ya no es un filme rodado por Chumilla Carbajosa, es una cinta inacabada rodada por Álex Fortuna y posteriormente abandonada en los sótanos de Cinecittà. De ahí que al otorgar un nuevo sentido a los textos, en términos de Kathleen Tyner, se configure una nueva “intención estética” vinculada con su nueva presentación y su nuevo contexto (Tyner, 2008: 82). Por ello *The Unmaking of*, como resultado de la relectura de *El infierno prometido*, adquirirá a través del discurso autorreferencial una nueva dimensión ontológica, a saber: la de derivado narrativo de un texto previo dado, y la de película independiente, significativa en sí misma. No en vano:

Ambos forman parte de una misma moneda y a la vez los dos títulos tienen entidad propia, y pueden ser contemplados y entendidos, el uno sin el otro. Así que tenemos tres dimensiones: las dos películas contempladas como obras independientes. Y una tercera en la que forman parte de un recorrido común, de un doble descenso a los infiernos entre la adaptación del mito y la mitología de lo real (Chumilla y Tello, 2013: 131).

Su entidad propia, por lo tanto, también se contrapondrá a la ligazón consustancial que mantendrán ambos títulos en términos de metaficción.

#### 4.3. La metaficción contenida en *The Unmaking of: el cine dentro del cine*

Si tenemos en cuenta que la característica principal de la metaficción reside en “su intento de desnudar la ilusión ficcional, las convenciones propias del realismo artístico [y] el artificio fabricado de la ficción” (García Martínez, 2007: 655), y partiendo de los cuatro presupuestos axiomáticos del metacine a los que hemos aludido en epígrafes anteriores (cine como mostración, como citación, como reflexión y como contexto), observamos que en *The Unmaking of* se cumple cada una de estas vertientes de la metaficción. En primer lugar, porque en el *fake* de Chumilla Carbajosa se muestra el cine como un engranaje de ficción, “dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible [y] siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo” (Navarrete, 2012: 2). En este sentido, resulta palmaria la “mostración” de lo que sucede entre bastidores cinematográficos como reflejo especular de su propia actividad. Por otro lado, también la “citación” es un recurso empleado profusamente a lo largo de toda la trama, aludiendo de forma constante a *El infierno prometido*, hecho que evidencia la interconexión, cuando no necesidad narrativa, entre los dos títulos. Sin *El infierno prometido*, no existiría *The Unmaking of*.

Asimismo, la cinta supone una incesante cavilación acerca de la propia naturaleza del cine, las dificultades del rodaje, los inconvenientes en la búsqueda de localizaciones, las quejas de productores, intérpretes, montadores o directores de arte y fotografía. Todo el

metraje es un continuo homenaje a la industria del cine. Por último, porque en *The Unmaking of* el cine constituye desde el comienzo el fondo ambiental y escenario de todo cuanto acontece. El cine es el auténtico “contexto” de la cinta.

No obstante, el metacine en *The Unmaking of* es presentado, al igual que sucede con otros filmes generacionales, como “una experiencia cinematográfica completamente nueva” (Preminger, 2004: 183), reformulando el procedimiento técnico e innovando tanto formal como narrativamente. Pese a la naturaleza novedosa de la trama que nos propone *The Unmaking of*, cabe señalar que el empleo del metacine es sin embargo un rasgo definitorio del cine de Chumilla Carbajosa, una constante que el propio cineasta explica:

Mi interés por el metalenguaje surgió a partir del ensayo de Edgar Allan Poe titulado *Philosophy of composition*, en el que a través de un ejercicio especulativo, el célebre escritor norteamericano reflexiona y desvela los procesos creativos que le llevaron a componer su famoso poema *The Raven*. Luego, de manera inconsciente, en muchas de mis películas y escritos aparecen otros lenguajes como elementos esenciales de la narración. El misterio de los procesos creativos en general es algo que tiene que ver con los propios procesos existenciales, no solo con los artísticos. En el fondo, el arte es una proyección de la vida y desde esta perspectiva debe ser entendido mi interés por el metalenguaje (Chumilla, 2014).

Pese a esta dimensión metalingüística y de la necesaria e ineludible interrelación establecida entre *El infierno prometido* y *The Unmaking of*, se puede decir que ambos títulos son también reflejo de la personalidad de su autor, de su propia biografía:

La película contrapone un rodaje del pasado que se muestra fragmentado y sin solución de continuidad con el rodaje del intento de volver a rodar casi un imposible, donde la magia del cine termina imponiéndose a través de la licencia poética de un pliegue espacio-temporal. Y como ocurre en las grandes películas como *La noche americana*, *Cantando bajo la lluvia* u *Ocho y medio*, a las que podríamos añadir títulos como *All that jazz*, *Stardust memories* o *El estado de las cosas*, la referencia autobiográfica es casi inevitable (Chumilla, 2014).

A pesar de esta conexión con la personalidad de su autor, un elemento que incontestablemente marca el carácter de sus producciones, el estatus metafictional es sin duda, el rasgo definitorio de ambos títulos. Así, en la estructura morfológica de *The Unmaking of*, encontramos un nivel metalingüístico (Prieto, 2008: 64) que no es sino una nueva dimensión de la ficción, una dimensión que no estará muy alejada de la realidad. Porque *The Unmaking of* se muestra como una película netamente real, una artificiosidad desdibujada de la que no se es consciente, y que está destinada a demostrar un alto grado de verismo narrativo. Si tal como sostenía el cineasta Billy Wilder, una película “debe tener algo que el público no vea todos los días pero en lo que pueda reconocer la verdad” (Crowe, 2000: 143), lo que este título nos propone es una versión plausible de una realidad cinematográfica que podría haber acontecido pese a que resulte ser una construcción ficcional.

## 5. Conclusiones

Hemos comprobado cómo el cine dentro del cine es ejercicio recurrente a lo largo de la historia de la cinematografía, siendo sin embargo menos frecuente como temática en el campo del falso documental, ámbito en el que tan solo han despuntado unos cuantos filmes a partir de la década de los noventa. Al igual que *Forgotten Silver*, título emblemático de la metaficción cinematográfica, en España contamos con *The Unmaking of*, un falso documental que también reelabora una ilusoria historia del cine, en este caso, la recreación libre del rodaje de *El infierno prometido*, cinta con la que establece una ineluctable relación transtextual.

Esta materia, muy propia de un cineasta al que le gusta experimentar con mixturas de géneros, es una excepción en el universo documental español, y por ello merece un hueco en la historia de nuestra cinematografía. El metadiscurso en este falso documental hilvana una trama volcada netamente en el análisis del universo del cinema, no solo empleando el metacine como mostración, como reflexión, como citación y como contexto; sino convirtiéndose en un homenaje a la propia industria cinematográfica. Repetidas alusiones a realizadores y a intérpretes, a las relaciones de los equipos, a Herzog, Kinski, Chaplin, Welles, Fellini e incluso la inserción de fragmentos de trabajos previos del propio Chumilla Carbajosa, dan lugar a una cinta metalingüística que además de mostrar una clara “impronta de cinefilia” (Shikoda, 2006: 67), se define por establecer la generalidad de las relaciones transtextuales enunciadas por Gérard Genette, hecho que hemos evidenciado al analizar su intertextualidad, su paratextualidad, su metatextualidad, su architextualidad y su hipertextualidad.

Asimismo, este título responde a la propensión presente en la filmografía del cineasta Chumilla a realizar una hibridación genérica, así como evidencia una elocuente exhortación a la reflexividad cinematográfica y a la autorreferencialidad. El metalenguaje que enhebra la estructura de *The Unmaking of*, no deja de ser un constante tributo a la propia industria del cine, un círculo de referencia metalingüística que alcanza su cénit al finalizar la trama, cuando una grúa muestra al cineasta Álex Fortuna (Chumilla Carbajosa) dirigirse al protagonista y mirar directamente a la cámara, emulando la litografía de M. C. Escher, “Hand with Reflecting Sphere”. De nuevo un guiño al metalenguaje cinematográfico que finaliza donde comienza el filme, es decir, a través de la lente de una cámara. En palabras del propio realizador: “hablar del cine a través del cine es una gran tentación que todos los directores tienen en algún momento de su carrera y en la que algunos hemos caído irremediablemente” (Chumilla, 2014).

## Referencias

- Álvarez Falcón, L. (2010). La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética, *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* 9 (Abril), 30-42.
- Batjín, M.M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 2th Edition. Barcelona: Paidós.
- Bloom, M. (2011). The intertextuality of Tsai Ming-liang's Sinofrench film, *Face. Journal of Chinese Cinemas* 5(2), 103-122. doi: 10.1386/jcc.5.2.103\_1.
- Bousoño, C., Carnero, G. (1983). *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. 2th Edition. Madrid: Hiperión.
- Castilla, A. (1995, September 10). “Los directores noveles apuestan por el intimismo”. *El País*. Consultado el 23 de mayo 2014 en: [http://elpais.com/diario/1995/09/10/cultura/810684003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/09/10/cultura/810684003_850215.html)
- Castillo, C. (1998). Función metalingüística, metalenguaje y auto nimia. *Lexis XXII* (2), 243-266.
- Cebrián, M. (1999). Dimensión audiovisual del idioma. *Ámbitos. Revista internacional de Comunicación* 2, pp. 23-37.
- Chumilla, J.M.; Tello Díaz, L. (2013). *El sueño inacabado (The Unfinished Dream)*. Murcia: Tudmiria.
- Crowe, C. (2000). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza.

- Cuevas Álvarez, E. (2001). En las fronteras del cine amateur: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*. *Comunicación y Sociedad* 14(2), 11-35.
- Dika, V. (2003). *Recycled culture in contemporary Art and Film. The uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Landa, J.A. (2013). Retroprospecciones Intertextuales: a propósito de Pierre Bayard y el plagio por anticipado. *Enthymema Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura* 8, 286- 296. doi: 10.13130/2037-2426/2854.
- García Martínez, A.N. (2009). El espejo roto: la metaficción en las series anglosajonas. *Revista Latina de Comunicación Social* 64, 654-667. doi: 10.4185/RLCS-64-2009-850-654-667.
- \_(2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer* 22, 301-322.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Gisbert, P. (October 22, 2003). “La arriesgada *Desnudos*, *desnudos* se convierte en una de las favoritas de la Mostra”. *El País*. Consultada el 21 de mayo de 2014 en: [http://elpais.com/diario/2003/10/22/cvalenciana/1066850305\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/10/22/cvalenciana/1066850305_850215.html)
- Fludernik, M. (1994). History and metafiction. Experientiality, causality, and myth. En B. Engler (ed.). *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature* (pp. 81-101). Paderborn: Schöningh.
- Hight C., Roscoe, J. (2006). Forgotten Silver: A New Zealand Television Hoax. En A. Juhasz, J. Lerner (eds.). *F is for Phony. Fake documentary and truth's undoing* (pp. 171-186). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 2th Edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- \_(1991). The Politics of Postmodern Parody (pp. 225-236). En H. Plett (ed.). *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. *Intertextualité*, 1-24. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lo Bello, A. (2013). *Origins of Mathematical Words: A Comprehensive Dictionary of Latin, Greek and Arabic Roots*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Malcah, E. (2010). *If only this were a Detective Novel. Self-Referentiality as Metafictionality in Detective Fiction*. Newcastle: Newcastle University.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- Marfil, R. (2011). El cine siempre habla de cine. In *Ciclo cine dentro del cine*. Granada: Caja Granada.
- Navarrete, L. (2012) El cine dentro del cine. *Crítica Cinematográfica y televisiva*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Consultado el 19 de junio de 2013 en: [www.luisnavarrete.com/extranjeros/apuntes/intertextualidad.doc](http://www.luisnavarrete.com/extranjeros/apuntes/intertextualidad.doc)
- Noemí, C. (2011). Intertextualidad a partir del establecimiento de status: alcances sobre la relación entre contenido y superestructura en los discursos de juicios orales. *Revista Signos* 44, pp. 118-131. doi: 10.4067/S0718-09342011000200002
- O’Pray, M. (2003). *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*, London: Wallflower.
- Ortega, M.L. (coord.) (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- Prieto, L.T. (2008). El cine se toma como protagonista: función del metalenguaje. En *Ensayos sobre la imagen* (pp. 63-65). 2th Edition. Buenos Aires: Palermo University.
- Preminger, A. (2004). The Human Comedy of Antoine Doinel: from Honoré de Balzac to François Truffaut. *The European Legacy: Toward New Paradigms* 9(2), 173-193. doi: 10.1080/10848770410001687594



- Puig, E. (2006). L'autoreferencialitat en l'art. El metallenguatge en el mitjà digital. *ARTNODES. Revista de intersecciones entre Artes, Ciencias y Tecnologías* 6, 1-10.
- Roscoe, J., Hight, C. (2001). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Shikoda, S. (2006). Adaptation as a filmed homage: Truffaut's *Une belle fille comme moi* (1972). *Studies in French Cinema* 6(1), 65-73. doi: 10.1386/sfci.6.1.65/1
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Eighth Edition. London: Routledge.
- \_(1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Tavares, M. (2010). Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico. *Comunicar* 35, 43-51. doi:10.3916/C35-2010-02-04.
- Tyner, K. (2008). Audiencias, intertextualidad y nueva alfabetización en medios. *Comunicar* 30, 79-85. doi: 10.3916/c30-2008-01-012.
- Vanaclocha, P. (2011, December). El cine que se nutre de la ficción se ha desgastado más que el que se basa en la realidad. *Vanavision*. Consultado el 23 de junio de 2013 en: <http://www.vanavision.com/2011/12/chumilla-carbajosa-director-de-unmaking.html>
- Vilaró I Moncasí, A. (2011). The Actor's Errancy after Antonie Doinel: on the Melancholic Tendency in Contemporary French Cinema. *Comunicació. Revista de Recerca i d'Anàlisi* 28(1), 19-40. doi: 10.2436/20.3008.01.76
- Waugh, P. (1996). *The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Routledge.
- "Presenta Chumilla 'The Unmaking of' interrumpido hace 12 años" (February 10, 2011), in *Notimex, Agencia de Noticias del Estado Mexicano*. Consultado el 10 de mayo de 2013 en: <http://es-us.noticias.yahoo.com/presenta-chumilla-the-unmaking-of-interrumpido-12-a%C3%B1os-20110210-131900-660.html>